

## NEGRO QUE TE QUIERO ROSA: LA FEMINIZACIÓN DE LA NOVELA DE ESPÍAS EN *BELTENEBROS*<sup>1</sup>

SILVIA BERMÚDEZ

UNIVERSITY OF CALIFORNIA-SANTA BARBARA

### 1. LO MASCULINO Y LO FEMENINO

La tercera novela de Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros* (1989), se inicia con unas sugerentes y seductoras frases: «Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca. Me dijeron su nombre, el auténtico, y también algunos de los nombres falsos que había usado a lo largo de su vida secreta, nombres en general irreales, como de novela, de cualquiera de esas novelas sentimentales que leía para matar el tiempo en aquella especie de helado almacén..., donde pasó algunos días esperándome, porque yo era el hombre que le dijeron que vendría...» (7)<sup>2</sup>. El atractivo del pasaje

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este artículo fue presentada en el seminario de verano «Hispanic Metafiction» (Cornell, 1992) patrocinado por el *National Endowment for the Humanities*. Agradezco a mis colegas del seminario, en particular a Margarita Pillado-Miller, y a su director, John Kronik, sus comentarios y sugerencias.

<sup>2</sup> Además de *Beltenebros*, Muñoz Molina (n. 1956) ha publicado cuatro novelas, *Beatus Ille* (1986), *El invierno en Lisboa* (1987), *El jinete polaco* (1991) y *Los misterios de Madrid* (1992), publicada primero por entregas en el diario *El País* entre el 11 de agosto y el 7 de septiembre del mismo año. Muñoz Molina recibió el premio de la Crítica y el premio Nacional de Literatura en 1988 por *El invierno en Lisboa*. En 1991 recibió el Premio Planeta, y otra vez el Premio Nacional de Literatura en 1992, por *El jinete polaco*. Como ensayista y crítico de cine ha publicado las colecciones *El Robinson urbano* (1984) y *Diario del Nautilus* (1985). Bajo el título *Nada del otro mundo* (1993) Muñoz Molina ha recogido su primera colección de cuentos.

no descansa sólo en el tono con que el personaje-narrador resume la fatalidad de su misión, matar a un agente secreto casi invisible sino en que también enmarca los dos géneros dentro y contra los cuales la novela ha de leerse: el «negro» del espionaje y el «rosa» de los folletines sentimentales<sup>3</sup>. Si la primera frase establece el enigma hermenéutico propio del llamado género negro —por qué, cuándo y cómo va el narrador a matar a este agente secreto— otra pregunta irrumpe en el espacio de la primera: ¿qué hace el epítome de uno de los modelos culturales de masculinidad leyendo femeninas novelas sentimentales mientras llega la hora de su posible ejecución? En las reflexiones que siguen quiero exponer de qué manera las respuestas y clarificaciones sugeridas por la novela a este enigma, reformulan las complejas relaciones de los géneros «negro» y «rosa» con las asociadas identidades sexuales de lo masculino y de lo femenino que sugiere cada género. Este planteamiento inicial nos ayuda a proponer una lectura que sitúe la novela de Muñoz Molina no sólo dentro del trillado espacio de la posmodernidad<sup>4</sup>, sino que también la enclave dentro del cuestionamiento cultural que considera impensable un debate crítico que no tenga en cuenta nociones de identidad sexual en las novelas que juegan con los llamados géneros populares de la novela rosa y de la novela de espías<sup>5</sup>.

En este contexto, lo «masculino» se entiende como aquello que ha sido constantemente teorizado en cuanto totalidad unificadora: una posición subjetiva autosuficiente. En contraposición, «lo femenino» se formula como la carencia: la amenazante «otredad» necesaria para la constitución de la subjetividad masculina. La dependencia de estas categorizaciones filosóficas y sociales en la estructura del poder encuentra una paradigmática resonancia en las novelas sentimentales y en las novelas de espías. Mientras que en és-

<sup>3</sup> La novela de espías aparece como una de las modalidades del llamado género negro o del *thriller*. Véase Cawelti (1976), Merry (1977), Palmer (1979), Cawelti y Rosenberg (1987) y Denning (1987) para discusiones sobre las cualidades que distinguen la novela de espías de los otros modos. Sobre los géneros populares denominados «femeninos» véase Modleski (1982), Hazen (1983), Mussell (1984), Radway (1984), Krentz, ed. (1992).

<sup>4</sup> Sobre la posmodernidad en *Beltenebros* véase los comentarios de Pope 117-119.

<sup>5</sup> Véase los sugerentes ensayos editados por Longhurst para una detalla formulación sobre la necesidad de leer las producciones culturales inscritas dentro de los llamados géneros populares, teniendo en cuenta las nociones de identidad(es) sexual(es) que dichos géneros cuestionan o perpetúan.

tas se le atribuye mayor poder a lo masculino en términos de imágenes sociales e individuales de lo activo, en las primeras lo femenino ocupa un mayor espacio aunque no poder, porque se corresponde con las definiciones simbólicas de lo femenino como pasivo y contenido <sup>6</sup>.

La semiótica de colores operante en las calificaciones de uno y otro género, se deriva de las asignaciones culturales con la que el rosa refiere metafóricamente a lo femenino en las denominaciones que, en español califican a las novelas para mujeres como «novelas rosas» <sup>7</sup>. El negro, en este contexto, emblematiza a lo masculino y a cierta noción de lo femenino adherida al *film noir* <sup>8</sup>. Varias aclaraciones son pertinentes. Utilizo el término «género negro» como un sinónimo de *thriller*, calificación con la que se engloba a los distintos tipos de narraciones que producen el efecto que capta el vocablo en inglés. Al enfatizar la semiótica de «lo negro» en *Beltenebros* quiero además resaltar las relaciones intertextuales de la novela con el llamado *film noir*. El campo clasificatorio se com-

<sup>6</sup> Para una discusión de esta binaria jerarquización como característica del *thriller* véase Bromley 102-04, Glover 71-77 y Dyer 91-99. En el campo de las denominadas novelas sentimentales véase Modleski 15-21 (1982). Para Krentz las novelas sentimentales, aun cuando mantienen las clasificaciones binarias, cumplen una función desjerarquizante pues «... invert the power structure of a patriarchal society because they show women exerting enormous power over men. The books also defy the masculine conventions of other forms of literature because they portrait women as heroes» [«invierten la estructura de poder de la sociedad patriarcal porque exhiben a las mujeres ejerciendo un enorme poder sobre los hombres. Los libros también desafían las convenciones masculinas de otras formas de literatura pues representan a las mujeres como héroes»] (5).

<sup>7</sup> La literatura popular, siguiendo las convenciones de las audiencias a las que se dirige, enlaza género e identidad sexual. Al respecto, Humm y Stigant en sus reflexiones sobre las novelas de William McIlvanney, afirman que «Popular fiction ties genre to gender with a tight pink or blue knot. Readership surveys, which discover thirty female readers of romance for every male..., confirm the impression given by the iconographic covers displayed in the bookshop or supermarket» [«La literatura popular ata género e identidad sexual con un apretado lazo rosa o azul. Las encuestas de lectores, que descubren treinta lectoras de novelas rosas por cada lector..., confirman la impresión dada por las cubiertas iconográficas expuestas en las librerías o supermercados»] (84).

<sup>8</sup> Place, quien define el *film noir* como una fantasía sexual, aclara que esta clase de cine «does give us one of the few periods of film in which women are active, not static symbols, are intelligent and powerful, if destructively so, and derive power, not weakness, from their sexuality» [«nos da uno de los pocos períodos del cine en los que las mujeres son símbolos activos y no estáticos, son inteligentes y poderosas, aunque sea destructivamente, y derivan poder, y no debilidad, de su sexualidad»] (35). Esta noción de lo femenino es, precisamente, la que *Beltenebros* re-evalúa.

plica en el espectro de «lo rosa» porque en la novela se utilizan indistintamente las categorías «novelas sentimentales» o «novelas de intrigas góticas» (9, 85) para referirse a las llamadas «novelas para mujeres»<sup>9</sup>. Ambas denominaciones pertenecen a dos variantes de la literatura anglosajona a las que George Eliot denominó «silly novels by lady novelists» [«novelas tontas escritas por señoras novelistas»] (442-61). En el mundo de habla hispana el término «novelas rosas» engloba a todas las novelas dirigidas a un público femenino y que siguen las fórmulas de las llamadas «historias de amor»<sup>10</sup>. La específica categorización por color de estas producciones en español le añade un matiz más específico a mi pregunta inicial. Al situarla de pleno dentro del horizonte de expectativas adscrito al género negro y al género rosa, el juego especular creado en *Beltenebros* por la representación de un espía lector de novelas rosas propone un cuestionamiento transgresor y desestabilizador que acabará diluyendo la línea de dicho horizonte. A través de este proceso, la novela de Muñoz Molina se transforma en un texto proteico que nos obliga a reformular nociones sobre géneros narrativos, y a revisar nuestras asunciones sobre identidades sexuales y sus representaciones en el cine y la literatura.

La trama de la novela se estructura en torno a la misión que Darman —personaje y narrador de la historia— ha de llevar a cabo en la España franquista unos veinte años después de terminada la segunda guerra mundial. La misión consiste en matar a Roldán Andrade, quien ha traicionado a la organización clandestina para la cual ambos trabajan por el deseo, «o algo cercano al amor», de una mujer llamada Rebeca Osorio. Los avatares de esta misión se entrecruzan con otra llevada a cabo por Darman unos veinte años antes de simétricas circunstancias y en donde Walter era el traidor que había que matar. La sucesión de persecuciones, amenazas, escondites, luchas y asesinatos que entretejen las dos misiones van delineando la confusa geografía donde el traidor y el héroe se encuentran en el trasfondo de la historia política de la España contemporánea.

<sup>9</sup> Modleski señala a las novelas góticas, los «Harlequin romances» y las novelas sentimentales como modalidades de la literatura popular específicamente dirigidas a un público femenino (11-34).

<sup>10</sup> En España como en Latinoamérica, la máxima exponente de este género es Corín Tellado. Según las cifras de Amorós en su estudio de 1968, Tellado publicaba una novela cada semana y una fotonovela cada quince días con una tirada de 100.000 ejemplares en cada una de las formas.

Este paisaje se complica cuando dos personajes femeninos, pertenecientes a las coordenadas temporales marcadas por las operaciones de Darman en el pasado y en el presente, comparten el nombre de Rebeca Osorio. Una, Rebeca Osorio madre, es la autora de las novelas sentimentales que Andrade, el espía traidor, lee en su escondite. Las novelas ocupan un lugar privilegiado en la red de espionaje, pues en sus páginas los agentes encuentran codificadas las consignas y claves necesarias para cumplir sus objetivos. La otra Rebeca Osorio, la hija, con una apariencia física idéntica a la de la madre, es la cantante de cabaret y *femme fatale* que de acuerdo a las convenciones del género negro desempeña el papel del peligroso objeto de deseo. Ella, responsable de la traición de Andrade, es la mortal e inalcanzable *femme* del famoso *cherchez* con quien se trastoca la masculina geografía del género negro <sup>11</sup>. Ambas Rebecas desempeñan un radical papel en el proceso desestabilizador de la novela al cuestionar las ficcionalizaciones femeninas y masculinas propias del género negro. La centralidad de estos personajes femeninos, en la transmutación de géneros y modalidades propuesta por la novela, sólo puede explicarse en función de la relación que la Rebeca autora y la Rebeca cantante establecen con dos famosas películas de los años cuarenta, *Rebecca* (1940) y *Gilda* (1946), y con los géneros fílmicos y literarios a los que las películas aluden.

## II. ROSA Y NEGRO

La función desestabilizadora de las dos Rebecas en *Beltenebros* se dirige contra el principio ordenador de la narrativa en las novelas del género negro; el héroe espía, que suele triunfar sobre la maldad y la sexualidad de las *femme fatales*, descubriendo a los culpables y estableciendo «la verdad». La continua tensión en la novela entre las convenciones narrativas y temáticas del género

<sup>11</sup> En «Women in film noir», Place indica que el estilo propio del *film noir* «overwhelms their conventional narrative content, or interacts with it to produce a remarkably potent image of woman» [«desborda sus contenidos narrativos convencionales, o interactúa con ellos para producir una imagen marcadamente potente de mujer»] (36). El personaje de Rebeca Osorio hija se adscribe a esta categorización, y junto con el personaje de la madre, desestabiliza la figura del héroe hasta tal punto que llegará a desdibujarlo en la páginas finales de la novela.

negro y las propias del rosa, descansa en las imágenes e identidades multidimensionales con las que cada una de las Rebecas desmitifica el discurso masculino de Darman. Mientras Rebeca Osorio madre se enlaza con la *Rebecca* de Alfred Hitchcock, con Joan Fontaine y con la novela neogótica de Daphne du Maurier, Rebeca Osorio hija (re)produce y expande la historia de *Gilda* y la imagen de Rita Hayworth. El papel emblemático de ambos personajes se resalta, además, si consideramos el comentario político de la novela sobre España y empezamos a vislumbrar que ambas Rebecas convocan a las dos Españas a las que alude Muñoz Molina: la recatada, emblemática por la madre y Joan Fontaine, que abarca los llamados veinticinco años de paz, y la más contemporánea y prostituida por las influencias extranjeras que emblemizan la hija y Rita Hayworth.

A través de yuxtaposiciones y superimposiciones, *Beltenebros* despliega el doble diálogo que cada una de las Rebecas entabla con los personajes de las películas y con las actrices que los interpretan. Este efecto deriva, en gran medida, de la función significante que cumplen los nombres de las actrices y sus imágenes implícitas en las producciones fílmicas. Si la imagen de una estrella se construye tanto a base de sus papeles anteriores como por la publicidad de la que se alimenta el mundo del cine <sup>12</sup>, cada uno de estos nombres, el de Rita Hayworth y el de Joan Fontaine, reproduce en la novela las imágenes femeninas de las que se valieron los directores al filmar *Gilda* y *Rebecca*, respectivamente. Mientras la imagen de la asustadiza y joven enamorada Joan Fontaine en *Rebecca* enfatiza la semántica del género rosa al resaltarse las fórmulas de «novela gótica» <sup>13</sup> la imagen sensual de Rita Hayworth en *Gilda* refuerza la fan-

<sup>12</sup> Este complejo proceso significante funciona obviamente con actores y actrices por igual y es una de las razones con las que se busca asegurar el éxito económico de cualquier película, aunque su práctica se haga más evidente en el cine de Hollywood.

<sup>13</sup> La novela gótica, de acuerdo a Modleski servía de válvula de escape a los temores femeninos sobre padres y maridos (20). Al respecto, en el capítulo dedicado al análisis de esta clase de novelas (59-84) aclara que, « the Gothic heroine always feels helpless, confused, frightened, and despised » [la heroína de la novela gótica siempre se siente incapaz, confundida, asustada y odiada]. *Beltenebros* desdibuja este papel de mujer atemorizada en la novela al presentar a Rebeca Osorio madre como una mujer enamorada de Walter, pero independiente, y con el control y la autoridad que le otorga su posición de autora de novelas.

tasía masculina de la mujer sexualmente agresiva propia del género negro <sup>14</sup>.

La imagen de Fontaine, con sus alusiones al género rosa, opera en la novela en dos planos. Delinea el marco genérico al que pertenecen las novelas de Rebeca Osorio madre, que llevaban siempre en las portadas «un hombre alto y joven que se parecía aproximadamente a Laurence Olivier [quien] abrazaba con castidad y vigor a una muchacha muy parecida siempre a Joan Fontaine» (71), y sugiere una imagen visual con la cual los lectores y lectoras pueden asociar a los personajes de estas «novelas de intrigas góticas y amores fulminantes» (85). Por su parte, la seductora imagen de Rita Hayworth en la famosa escena de *Gilda* donde canta «Put the Blame on Mame» encuentra una reproducción casi mimética en la descripción de una de las actuaciones de Rebeca Osorio hija en la *boîte Tabú* (94); y le presta al episodio novelesco toda la carga metafórica visual de la secuencia cinematográfica <sup>15</sup>. Los ecos de los «modelos» determinados por el cine de Hollywood, y expandidos transculturalmente por el alcance masivo y la rápida difusión de este medio, resuenan fuertemente en *Beltenebros* a través de las proyecciones intertextuales de ambas películas y del rol que desempeñan las actrices que figuran en ella.

La novela trabaja, precisamente, con y contra las ficcionalizaciones que de lo femenino han llevado a cabo las películas del film *noir* y las del denominado «cine de mujeres» de los años cuarenta con las que *Gilda* y *Rebecca* se entroncan (Doane, Modleski 43-55 1988, Place 35-54). La resistencia textual al modelo literario masculino, creado por los repetidos ademanes y fórmu-

<sup>14</sup> La *femme fatale* del género negro se presenta como un modelo inaceptable que debe ser controlado. Place ha señalado al respecto que «any claims for film noir's special significance in portraying fear of women (which is both ancient and newly potent, today and during the period which produced film noir) must account for the particular valid ties between film noir and the cultural obsessions of the United States during the 1940s and early 1950s» [«cualquier observación sobre el significado especial del cine negro en su retrato del temor hacia las mujeres (el cual es tanto antiguo como potentemente nuevo, hoy en día como durante el período que produjo el cine negro) debe tener en cuenta los lazos particulares entre el cine negro y las obsesiones culturales de los Estados Unidos de los años cuarenta y de los inicios de los cincuenta»] (36-37). En *Beltenebros* esta potente imagen de la mujer sexualmente agresiva se recupera en la narración de la famosa escena de la película donde Rita Hayworth canta y baila «Put the Blame on Mame, Boys».

<sup>15</sup> La película de Pilar Miró reproduce esta escena jugando con los códigos y las imágenes tanto de *Gilda* como de *Beltenebros*.

las de los *thrillers*, descansa en la ironía autorreflexiva con que *Beltenebros* presenta a la figura del héroe-narrador. Aunque la narración recurre a la retórica del hombre duro y la capacidad de su mirada para evaluar y dominar (Parker 236-37), la fuerza y la pericia de éste quedan minadas a lo largo de la novela tanto por la parodia a las estrategias clandestinas propias de los agentes secretos como por el fracaso de las empresas del héroe.

La habilidad de Darman para llevar a cabo sus masculinas empresas va perdiendo fuerza, paulatinamente, al cuestionarse su capacidad para investigar y establecer una cierta coherencia y orden en el caótico universo del Madrid de *Beltenebros*. La parodia alcanza su punto crítico culminante cuando la novela ridiculiza la semiótica de códigos secretos con la cual los agentes han de funcionar, según las mejores convenciones del género. En el episodio al que hago referencia Darman debe localizar a un enlace que va a identificarse llevando el madrileño diario *ABC* bajo el brazo. El encuentro, ya de por sí ridiculizado con la manida contraseña periodística, se transforma en una pequeña comedia de equívocos cuando el enlace recurre a su «ingenio» para corregir el error de los agentes organizadores del encuentro. Lo burdo de la solución y el grave fallo logístico se convierten en el eje de los comentarios paródicos de Muñoz Molina: «caminó entre las mesas, tratando de fingir la soltura de quien no espera a nadie, y se sentó cerca de mí, dándome la espalda. Entonces vi que no era una mancha lo que había en el codo de su gabardina, sino unas letras que él quería mostrarme alzando un poco el brazo, como si lo tuviera escayolado. *Había escrito ABC con bolígrafo en la manga de su gabardina*. Me acerqué a él le pedí fuego y al cabo de un rato me explicó lo que nunca imaginaron quienes en un despacho de París concertaron la cita: que *aquel día era lunes y que los lunes no hay prensa diaria en Madrid*» (56, cursivas mías)<sup>16</sup>.

La parodia de los modos utilizados por los agentes no sólo busca establecer una distancia entre el lenguaje y la realidad sino que, en el contexto histórico e ideológico de la España franquista, propone una dura crítica a las estrategias utilizadas por los grupos de izquierdas que desde el exilio procuraban desestabilizar a Franco.

<sup>16</sup> Uno de los lectores anónimos de este ensayo me hizo notar que en aquellos tiempos salía todos los lunes, tanto en Madrid como en Barcelona, *La Hoja Oficial*. El anonimato del proceso me impide dejar constancia de su nombre, pero sí quede aquí reconocido mi agradecimiento.



La burla pone al descubierto la ignorancia de estos organizadores sobre detalles básicos del sistema de vida madrileño, y al hacerlo resalta el distanciamiento de estas organizaciones clandestinas con la realidad cotidiana de la época. Darman nos ofrece el siguiente comentario sobre el personaje encargado de su misión: «Al cabo de tantos años de inventar conspiraciones y enviar mensajeros a un país en el que no vivía desde su juventud, es posible que sólo concediera a la realidad una importancia secundaria...» (51). La parodia se convierte, entonces, en una cruda observación sobre el fracaso de ciertos grupos políticos asociados con la izquierda que trabajando desde el exilio fueron incapaces de crear una plataforma lo suficientemente efectiva para producir un cambio real en el sistema político de España.

La totalidad de los mecanismos desjerarquizantes que entran en juego en la novela produce una estructura dialógica en la que la problematización de las identidades sexuales de los géneros «negro» y «rosa» no puede separarse del comentario político con que se entreteje la trama. El cariz político propio de las novelas de espionaje se contextualiza en el marco histórico creado en *Beltenebros* por los cuarenta años de represión social e individual del régimen franquista. Esta (con)fusión de géneros e identidades sexuales con preocupaciones políticas y textuales transforma a la novela de Muñoz Molina en un conflictivo espacio textual donde lo dominante y sus resistencias (ya sean políticas, genéricas, estructurales, sexuales) constantemente renegocian sus fronteras y límites. ¿Cuáles son las estrategias con las que *Beltenebros* propone nuevos espacios para lo femenino en el marco de un discurso masculino?

### III. DEL NEGRO AL ROSA

Si en el teatro, en el cabaret y en el cine el cuerpo es uno de los lugares donde se registran las distintas luchas que un texto establece, en el texto literario el significante privilegiado es, generalmente, la «voz» de la narración. *Beltenebros*, siguiendo las fórmulas del *thriller*, favorece la masculina «voz» del narrador Darman como resalta el «man-hombre» de su nombre<sup>17</sup>. Resulta obvio des-

<sup>17</sup> Ecos de este mecanismo se encuentran en *Gilda* donde el voice-over de Johnny/Glenn Ford acompaña a la narración de la cámara. En la *Rebecca* de Hitchcock sólo se utiliza parcialmente al principio, cuando el movimiento de la cámara sigue las descripciones de la voz de Joan Fontaine.

de las primeras líneas que la narración pretende *ser* la historia de Darman y que la luz que supuestamente brinda su punto de vista, va a clarificar los entenebrecidos eventos de la trama de *Beltenebros*, llevándonos a la solución de los enigmas. Frente a la fuerza de esta convención la novela formula la resistencia femenina a «[the] anxiety over the existence and definition of masculinity» [«[la] ansiedad sobre la existencia y la definición de la masculinidad»] (Dyer 91) propias del género negro, a través de dos estrategias. Por un lado, la resistencia se formula subvertiendo las nociones cinematográficamente específicas de «la mirada» y la imagen; y por otro, se establece resaltando la confusión que caracteriza a la habilidad observadora —de ver, de mirar, de percibir— del héroe en las instancias no paródicas de la narración. Si la posesión de una mirada penetrante distingue a los grandes espías mitificados por las novelas y las películas del género como los modelos por excelencia de la masculinidad, la novela constantemente desdibuja el lugar de Darman mostrando la vaciedad de sus masculinos gestos. En el confuso paisaje urbano del Madrid de *Beltenebros*, tanto los valores heroicos asociados con las novelas de espías como las identidades generéricas del cine y la literatura se presentan en una constante metamorfosis y exigen ser redefinidos a cada paso.

El deteriorante proceso de la capacidad evaluativa visual de Darman se manifiesta en la progresiva confusión que le acompaña y en una inhabilidad para controlar la dirección de los acontecimientos de la novela. Ambos aspectos se dramatizan en la novela en la incapacidad mental y física que se apodera de Darman para hacer frente a la situación que le ocupa: «Pero la memoria se me iba, igual que perdía el equilibrio cuando me levantaba» (148). Desde los intersticios creados por esta vacilación lo femenino, representado por la Rebeca madre-escritora y la Rebeca hija-cantante, va desplazando el papel de lo masculino. La progresiva presencia femenina va minando las ficcionalizaciones de identidades sexuales que acompañan a la figura del héroe-espía hasta llegar al desmoronamiento de la mirada masculina.

La insistencia en la mirada es uno de los rasgos propios del *thriller* por medio de los cuales se establece la subjetividad masculina: «more than fist or weapon, the true medium of exchange and authentic instrument of male combat, rivalry and conquest is the eye. Masculinity is grounded, in these texts, in the power of the gaze» [«Mas que el puño o el arma, el verdadero medio de inter-

cambio y el auténtico instrumento de combate masculino, competencia y conquista es el ojo. La masculinidad está arraigada, en estos textos, en el poder de la mirada»] (Davies 118). Mulvey, en «Visual Pleasure and Narrative Cinema», refuerza esta noción al aclarar que la mujer es el objeto de la obsesión asociada con los deseos del espectador masculino, especialmente el voyeurismo (6-18) <sup>18</sup>.

La novela de Muñoz Molina emprende un radical ejercicio textual al inscribir precisamente dentro de la esfera de la mirada y del campo de visión la resistencia de lo femenino a las tipologías producidas por el cine y que pueden resumirse en las burlonas palabras con que Rebeca Osorio hija desafía y define a Darman «Es como ese comisario. *Le gusta mirar y tocar pero no hace nada*. No puede. A lo mejor le da miedo de mí» (162, cursivas mías).

La fascinación con mirar, mirar para leer las pistas y claves, mirar para leer las novelas de Rebeca Osorio o para mirar desnudando el espectáculo que ofrece el cuerpo femenino de Rebeca hija, se enfatiza repetidamente a lo largo de la narración. *Beltenebros* juega con la categorización del *film noir* que simultáneamente proyecta y asume a la mujer como una imagen al desarrollar a dos niveles, en el de la competencia profesional y en el del deseo voyeurístico, la obsesión con la «mirada» masculina. En el primer caso, Darman debe leer-mirar, como aguzado espía-lector, aquello aparentemente (en)cubierto que no se ve a «primera vista» —el lugar donde se esconde Andrade, quiénes son los que persiguen a Darman— y que le permitirá sobrevivir los peligros que le acechan y llevar a cabo su misión. En el segundo, el protagonista anhela mirar, con placentera fruición, aquello que le acercará a su deseo pero que está incapacitado para ver al haberlo objetivizado: «el rostro de una mujer a la que ni siquiera reconocería si llegaba a verla» (91).

---

<sup>18</sup> Aunque la cuestión sobre el punto de vista y el placer visual derivado por el espectador y/o espectadora es en la actualidad un punto de discusión teórica, la formulación de Mulvey puede aplicarse parcialmente a *Beltenebros*. La lucidez de las observaciones de Mulvey se resaltan en la novela por la representación de varios personajes masculinos observando a los personajes femeninos, que pueden resumirse en los comentarios de Darman sobre la escena en que todos los hombres de la *boîte Tabú* miraban a Rebeca Osorio hija representar el número de Hayworth en *Gilda*: «Las miradas y las manos y las respiraciones de los hombres habían gastado su piel pulimentando su blancura y volviendo todo su cuerpo tan dúctil como una seda muy usada...» (167).

El mecanismo de este deseo es el que produce la fácil transformación de la mujer en «objeto espectáculo» tal como atestigua el pasaje en *Beltenebros* en que Darman, mirando y leyendo las posibles pistas que lo llevarán a Andrade, acaba en la *boîte Tabú*. La búsqueda de Andrade se detiene y se sustituye ante la vista del cuerpo de una mujer que frente a los ojos de Darman se transforma en espectáculo. En el espacio ficcional creado por el círculo de luz que ilumina el escenario, las dos Rebecas —madre e hija, escritora y *femme fatale*—, se encuentran y superponen resumiendo todas las fantasías posibles que el anhelo de una audiencia masculina impone en su objeto deseado. La extensa cita me permitirá exhibir el modo en que se producen estas superimposiciones

Muy pálida contra el terciopelo negro de las cortinas, peinada exactamente igual que hacía veinte años, intangible, salvada, enaltecida por la luz, dibujada o inventada por ella, la mujer que concluía ahora, sobre el escenario de la *boîte Tabú*... era Rebeca Osorio, no gastada ni modificada por los años.... *Ahora, sobre el escenario, era imposiblemente ella misma y también era otra*, más carnal y más fría que cuando yo la conocí, sonriendo como si estuviera sola ante un espejo, ceñida por el raso negro de un vestido de noche, como las mujeres del cine y las heroínas fatales de sus novelas, que morían siempre de un disparo en el último capítulo, absueltas de todo un pasado de lujosa perfidia por la abnegación del amor.... *Así cambiaba ahora mismo mientras yo la miraba, según las modificaciones sigilosas de la luz*, y había instantes en que la perdía y aceptaba la evidencia del engaño, y otros en los que era más ella misma que nunca, detenida en una plenitud exacta de fotografía y preservada como la hermosura de una actriz de película antigua. *Era imposible que la Rebeca que yo conocí estuviera cantando de Rita Hayworth en un club nocturno, transfigurada y fugitiva de sí misma*, moviendo con un frío impudor las caderas al ritmo suave y creciente de un bongó... (93-94, cursivas mías).

En el episodio narrado por la cita, la Rebeca que Darman cree ver es la deseada Rebeca de hace veinte años, la madre fijada en «el Madrid en blanco y negro del pasado» (219) que se asemeja a las imágenes de las actrices de *Rebecca* y *Gilda* filmadas precisamente en esos colores. Más adelante sabemos, sin embargo, que ese cuerpo convertido en espectáculo no es el de la madre, ahora loca y escribiendo continuamente en su máquina de escribir, sino el de

la hija transformada en Rita Hayworth. Las implicaciones de estas superimposiciones y yuxtaposiciones en el cuestionamiento de las ficcionalizaciones de lo femenino en la novela merecen un detallado comentario que tenga en cuenta el papel que juegan ambas películas en el proceso.

En la famosa escena de *Gilda*, Hayworth baila sensualmente mientras canta «Put the Blame on Mame, Boys» ironizando sobre la tendencia masculina de culpar a la mujer de cada desastre económico y natural que acontece en el mundo. En la escena de *Beltenebros* y, a través del movimiento de las caderas, la doble sustitución de los cuerpos femeninos se apodera del escenario. En ambos casos la sexualidad de Gilda/Rita Hayworth y la de Rebeca Osorio hija/Rita Hayworth se construyen en términos de «movimiento», lo que implica un cuestionamiento, aunque sea menor, de la representación femenina como objetos sexuales estáticos. La novela, al recuperar la escena que en términos de la narrativa fílmica de *Gilda* implica un momento de escape y de efecto dinámico<sup>19</sup>, representa al cuerpo femenino en instancias de fuga del control de la mirada masculina. Este efecto se produce porque, como sugiere Mulvey, la objetivización sexual se establece en relación con la oposición entre estatismo y movimiento del objeto deseado (6-18). Mientras que en el primer caso el estatismo fija el objeto para el disfrute visual del espectador, en el segundo el movimiento del objeto impide el control de la mirada y de alguna manera escapa ese control. La insistencia del narrador en resaltar el «frío impudor» con que Rebeca Osorio mueve las caderas enfatiza, precisamente, la imposibilidad de «detener» a los personajes femeninos en «una plenitud exacta de fotografía» (94).

A través de las sustituciones sugeridas en la escena de la *boîte*, *Beltenebros* expande metonímicamente otra escena culminante de *Rebecca*, estableciendo así un nítido enlace entre ambas películas que amalgama las diferencias genéricas que las separan. Me refiero a la famosa escena del baile de disfraces de *Rebecca* donde la segunda señora de Winter —Joan Fontaine— sin darse cuenta se disfraza exactamente como Rebecca —la primera señora de Winter— con el consiguiente horror y rechazo por parte del marido. El horror en ambos momentos de sustitución (tanto en la no-

<sup>19</sup> Dyer aclara como las escenas de baile de Gilda/Hayworth marcan dos instancias de escape en la narrativa. La primera huyendo de Johnny en Buenos de Aires, la segunda en su night club retándole y enfrentándose a él (98).

vela como en la película) deriva de que ni la heroína ni el héroe, se dan cuenta —ni nosotros espectadores/lectores— de que la mujer —Rebeca Osorio hija en un caso, la segunda señora de Winter en el otro— en el acto de presentarse a sí misma no hace otra cosa que re-presentar a otra mujer, la madre. Esta figura, en el caso de la película de Hitchcock y simbolizada en la ausente presencia de Rebecca, carece de los atributos asociados con la imagen maternal porque representa a la pérfida mujer sexual que invade el territorio masculino. Rebecca tiene que ser eliminada en la película precisamente porque usurpa las prerrogativas masculinas. Este peligroso papel lo representa la hija en *Beltenebros* en sustitución de la madre, pues a ésta se le atribuye un cierto descuido en el vestir que le brinda «[un] leve aire de aceptado abandono que uno puede advertir en las mujeres de los ciegos y de los pastores anglicanos, austera a pesar de sí misma y de su propio cuerpo» (118-19). El intercambio de roles en la novela no implica una completa aceptación por parte de Rebeca-madre de los códigos que le corresponden a Joan Fontaine —vestida en la película con una austeridad similar a la de la escritora— ni una copia total de los rasgos asociados con la imagen seductora de Rebecca por parte de la hija cantante. Tanto en la película como en la novela estos episodios pueden entenderse como una reflexión del dilema psicológico de las mujeres que, de acuerdo a Modleski en *The Women Who Knew Too Much*, «... remain forever outside the Symbolic.... [and thus] the girl with every attempt she makes to despise and hence distance herself from the mother, implicates herself in the devaluation of her sex» [«permanecen para siempre fuera del orden simbólico.... [y por ello] la niña, con cada intento para odiar y así distanciarse de la madre, se implica en la devaluación de su propio sexo»] (50). Aunque *Beltenebros* no resuelve esta problemática psicológica y representacional de lo femenino, transgrede y devalúa la presencia del orden patriarcal al exponer las complejas relaciones que establecen cine y literatura en la formulación de lo femenino.

Las implicaciones de los temores femeninos así como el impacto de *Rebecca* en España han quedado recogidos en las páginas del *Cuarto de atrás* (1975). A la luz de mis comentarios anteriores no deja de tener interés el hecho de que la narradora de la novela de Carmen Martín Gaité recuerde la película de Hitchcock y los temores que la misma le inspiraron en el instante cuando, a través de una conversación telefónica, aparece la «otra mujer» en el su-

gerente episodio titulado «Una maleta de doble fondo» (143-173). La narradora, ante los reclamos de la misteriosa mujer, enlaza sus experiencias personales de miedo con la experiencia de ver una película: «Me quedo paralizada, con los ojos fijos en la pared de enfrente, esperando que se dibuje allí la siguiente escena, como si estuviera en el cine viendo una película de suspense; la primera que vi en mi vida se llamaba «Rebeca», fue tan famosa que tituló el género y le dió nombre también a aquellas chaquetitas de punto abiertas de arriba abajo con botones chicos, como la que llevaba Jean (sic) Fontaine en todas las escenas del film» (147). El nombre de «Rebeca» en *El cuarto de atrás* no sólo convoca al género fílmico al que pertenece la película —el de suspense o *thriller*— sino que se convierte en moda y en nombre de prenda femenina. Lo que la novela de Martín Gaité descubre en este episodio es el proceso de identificación buscado por esta clase de novelas o películas para mujeres. En el caso de las españolas que vieron *Rebecca* durante la postguerra este proceso se emblematiza en una prenda de vestir que pasa a simbolizar cierto modelo de femineidad. En la larga cadena de sustituciones con las que se busca demarcar el territorio de lo femenino en el cine y en la literatura, un cuerpo sustituye a otro cuerpo —en la novela de Muñoz Molina y en la película de Hitchcock— y un nombre de prenda de vestir sustituye a un nombre de película —en la novela de Martín Gaité<sup>20</sup>.

La operación de sustitución en *Beltenebros* es aún más compleja que las ya mencionadas. En la sustitución de cuerpos, el cuerpo de la madre por el de la hija y el de la hija por el de Rita Hayworth, las dos clases de mujeres emblematizadas por los cuatro personajes femeninos con los que juega la novela —Joan Fontaine, Rebeca madre, Rebeca hija, Rita Hayworth— quedan fusionados en la imagen de Hayworth, uno de los símbolos sexua-

<sup>20</sup> La larga cadena de sustituciones se complica si tenemos en cuenta que el nombre otorgado a esta prenda de vestir, «rebeca», hace referencia a la primera y ya difunta señora de Winter, a pesar de que es usada en la película por la actriz que representa a la segunda señora de Winter. De qué modo la imaginación popular participa activamente en este laberinto de sustituciones queda resaltado por la inversión que se produce en la relación que ambas mujeres establecen con el término «rebeca». El hecho de que la segunda señora de Winter no posea nombre propio ni en la novela de Daphne du Maurier ni en la película, dramatiza cómo la imaginación popular en España convoca la presencia de la ausente Rebeca, a través del término de la prenda de vestir, y la superpone metafórica y literalmente en el cuerpo de quien no es ni puede ser Rebeca.

les por excelencia de la historia del cine universal. A través de esta superimposición de cuerpos la novela desnuda el proceso del deseo al transformar a Rita Hayworth y a las dos Rebeca Osorio en el objeto voyeurístico por excelencia. En el dramático marco creado por el contraste de las negras cortinas del escenario y el efectivo manejo de la iluminación del espectáculo (Rita Hayworth/ las dos Rebecas), el largo pasaje citado resalta de qué modo Darman emblemiza la deseante mirada masculina en su actividad voyeurística. Este acto visual se presenta como la perfecta clase de deseo pues presupone y establece, como su condición fundamental una distancia espacial entre sujeto y objeto (Metz, 61). Aún más, como explica Dorothy Kelly, la mirada del voyeur no se puede separar, en uno de sus niveles, con el ansia de saber, de conocer que se asocia con la acción de mirar y dominar<sup>21</sup>. Estos enlaces entre «mirar» y «dominar» sirven para resaltar cómo los roles de voyeur y de espía, con sus anhelos de conocimiento y control, aparecen íntimamente entrelazados en *Beltenebros*.

La paradigmática función de este placer visual se resalta en la relación voyeurística de dos personajes masculinos con sus distintos objetos de deseo. Los diseños paralelos del cine y la literatura que la novela busca explorar se reflejan en las acciones voyeurísticas de Darman, que encuentran su réplica en las de Valdivia, otro de los espías involucrados en la primera historia. Mientras Darman se quedaba viendo películas que casi se sabía de memoria en el «Universal Cinema» donde se hallaba el cuartel general de los espías, Valdivia «se pasaba horas sentado frente a Rebeca Osorio, mirándola escribir» (123). La Rebeca escritora, en el ejercicio de su autorial autoridad, pretende ser objetivizada con el gesto de Valdivia. Con esta particular mirada la novela exhibe uno de los muchos espacios conflictivos donde lo masculino busca neutralizar o desautorizar a lo femenino.

El dismantelamiento de esta mirada masculina en la novela de Muñoz Molina se resalta por la transgresión producida desde el espacio rosa donde se sitúan las novelas de Rebeca Osorio. Si el

<sup>21</sup> Kelly señala que el instinto de ver, en la práctica del voyeurismo no puede separarse del instinto por conocer y saber: «The desire to see the erotic object aims not simply at seeing the object but also at learning what is considered to be important information about that object; knowledge is as much a goal as the vision itself» [«El deseo de ver el objeto erótico tiene como propósito no sólo ver el objeto, sino también aprender lo que se considera información importante acerca de ese objeto; el conocimiento es tanto la meta como la visión en sí»] (9).



poder de la escritura que se asocia con la autora quiere ser subvertido por la mirada masculina, la relación entre la Rebeca Osorio novelista, Darman y los espías se presenta sobre todo como la relación entre autora de novelas rosas y lectores. La autoridad de Rebeca Osorio sobre las narrativas en las que activamente participan los agentes se hace patente en las siguientes líneas: «En cualquier ciudad, en los puestos de periódicos, en los quioscos de las estaciones, unos pocos conjurados compraban las novelas de Rebeca Osorio y encontraban ocultas en sus peripecias las consignas que de otro modo no habrían podido recibir... Cuando volví a Madrid por primera vez después de la guerra, yo compré al bajarme del tren una novela de Rebeca Osorio que se llamaba *Corazón encadenado*... Con la novela en la mano, línea a línea, yo repetí [los] pasos [del protagonista]... » (85). Aunque supuestamente Darman sigue los pasos para llegar a su cita clandestina, la detallada descripción del proceso en el que se envuelve el lector-espía se entronca con las acusaciones de Modleski a las novelas rosas de que «hardly any critical distance is established between reader and [hero/heroine]» [«a duras penas se establece cualquier distancia crítica entre lector y ~héroe/ heroína»] (41). De ahí que Darman, al padecer en este episodio de la misma falta de distancia crítica de la que supuestamente carecen las lectoras de novelas rosas, es situado en la misma posición que cualquier lectora. Es, por lo tanto, feminizado al seguir «línea a línea» la novela de Rebeca Osorio.

La avidez con la que Darman se aferra al hilo narrativo tramado por la novelista, al reflejarse en el espejo cóncavo de *Beltenebros*, nos devuelve una imagen expandida de los espacios del poder y el placer en donde autores y lectores negocian el contrato de la literatura. La subversión de este contrato se presenta como uno de los gestos desestabilizadores de la dicotomía femenino / masculino al supeditar el supuestamente auténtico y «real» universo, en cuanto histórico, de los espías a las ficticias maquinaciones de las débiles heroínas de las novelas sentimentales. Aún más, en la obsesión con que Darman se dedicará a desear a la Rebeca escritora primero y a la Rebeca cantante después, pasando a formar parte de dos triángulos amorosos y sexuales separados por veinte años entre sí *Beltenebros* adquiere, poco a poco, visos de una novela rosa. Si el enigma hermenéutico parecía dominar la trama de la novela y guiar sus movimientos hasta llegar a la explicación de las intrigas políticas; las intrigas amorosas, de amores no correspondidos o, si

correspondidos fatalmente terminados por la muerte, se convierten en el eje motor de las acciones de los personajes masculinos. A través de este giro générico que lentamente se mueve del negro al rosa, *Beltenebros* exhibe las constantes luchas que lo femenino ha de librar para desequilibrar el poderoso espacio de lo masculino.

Con estas estrategias desestabilizantes *Beltenebros* se distancia de *Rebecca* y de *Gilda* al desnudar la mirada de Darman, la mirada de Valdivia, para presentarlas como puntos desde el cual se inician los mitos sobre la subjetividad femenina y lo femenino contra los que trabaja la novela. En el caso de la escena de la *boîte Tabú* se hace evidente que Darman no desea a las mujeres «reales» de su historia (la Rebeca madre escritora o la Rebeca hija cantante de cabaret) porque no las reconoce detenidas para siempre en «la plenitud exacta de una fotografía» (94). La imagen que Darman reconoce es la criatura de ficción, la que no existe, la que no responde porque se encuentra para siempre simbolizada en inagotables imágenes sensuales dispuestas a ser incesantemente consumidas, inexhaustiblemente poseída.

Estas imágenes de deseo y posesión se desdibujan en el último ademán con que *Beltenebros* desestabiliza lo masculino al otorgarle a *la femme fatale* el papel heroico de matar al doble agente traidor. El impostor de la organización no es otro que Valdivia, al que conocimos como el voyeur de Rebeca madre y que junto a Darman participa en las operaciones clandestinas de la organización desde sus inicios. El acceso por parte de Rebeca Osorio hija a este movimiento de liberación, se sitúa en abierto contraste con la posición a la que son sometidas, al final, las *femmes fatales* del cine negro. Mientras éstas pierden fuerza e influencia sobre el movimiento de la cámara en la película<sup>23</sup>, la *femme fatale* de la novela se yergue por encima de los personajes masculinos para devolverles, simbólicamente sus miradas: «arriba, en las últimas gradas, *más alta que*

<sup>22</sup> En este espacio también se sitúa la crítica de la novela a las imágenes históricas con las que se representa a las dos Españas. Si la reservada e interiorizante, la de los veinticinco años, es sólo un espejismo creado por «las modificaciones sigilosas de la luz» (94). En ambos casos, las dos Españas aparecen situadas en un espacio irreal y convertidas en objetos voyeurísticos que las cercena del devenir histórico universal.

<sup>23</sup> Como ejemplos extremos de la pérdida de movimiento, y del control último que se ejerce sobre estos personajes femeninos, tenemos las muertes de las protagonistas en películas como *Murder My Sweet*, *Kiss Me Deadly*, *Double Indemnity*, entre otras.

*nosotros*, la muchacha pálida y desnuda mantenía inmóvil la linterna y su círculo de incandescencia *trazaba una fría y blanca línea de luz que iba a romperse en la cara de Valdivia*, y siguió persiguiéndolo cuando cayó hacia atrás empujado por ella» (237, cursivas mías). La linterna, metáfora del ojo en la novela, se convierte en el arma con la que Rebeca Osorio simbólicamente le devuelve la mirada masculina a Valdivia, y por ende, a todos los personajes masculinos voyeurs de *Beltenebros*.

La linterna, metáfora más que objeto, afirma el poder y el valor del ojo femenino al situarse por encima de los objetos a los que dirige su luz. Como el ojo omnipresente y omnipotente con que se representa a la divinidad, la linterna castiga al culpable con su luz vengadora. La maniobra transgresora de Rebeca Osorio hija tiene el efecto de devolverle a Valdivia un ojo incesantemente abierto, que sin pestañear ni una sola vez, le regresa los objetos de su ansiedad. Estas acciones originadas y dirigidas por la hija exhiben de qué modo *Beltenebros* desmitifica la figura del héroe, del sujeto mítico que mueve la narrativa, para desautorizar las convenciones representacionales de lo femenino en el cine como un impedimento de la narrativización.

Con la estrategia final con la que se cierra la novela, Muñoz Molina cuestiona no sólo las ficcionalizaciones de lo femenino sino también los papeles adscritos a cada una de esas representaciones dentro del género rosa y el género negro. Rebeca Osorio hija reinscribe a través de su gesto un lugar para lo femenino en el masculino paisaje del género negro donde supuestamente esas acciones no tienen cabida. Esta transgresión generica exhibe que la tensión planteada por lo femenino no puede encontrar una simple resolución en los discursos que buscan limitar la identidad de la subjetividad femenina a un limbo significativo que se mueve entre el supuesto paraíso de la mujer virtuosa a lo Joan Fontaine y el asumido infierno de la mujer pérfida a lo Rita Hayworth. El espacio ambiguo creado por la novela exhibe los lapsos, las grietas del *film noir* y de las novelas sentimentales a la hora de formular el status de lo femenino. Al incorporar ambas propuestas y subvertirlas *Beltenebros* desestabiliza el poder otorgado a lo masculino y propone como alternativa una confusa, contradictoria y protéica geografía donde se cuestionen el negro y el rosa para enunciar un posible negro que te quiero rosa *ad infinitum*.

BLANK PAGE